

ԿԱՐԻՆԵ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ՈՒՌԵՆ ՍԵՒԱԿԻ ԱՐՁԱԿԻ ԼԵԶՎԻ ՈՒ ՈՃԻ ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ռուբեն Սևակն արձակին դիմել է 1907-ից սկսած, երբ փախաբվեց առաջին պարսկական զորքի՝ «Տարի մը վերջ» վերնագրով¹: Այն թեև գեղարվեստական առումով կարարյալ չէր, բայց վկայում էր հեղինակի բնարական խառնվածքի, արձակի հանդեպ դրսևորվող հեղափոխության մասին: Տարիներ անց՝ 1913-ից նա սկսեց առավել հետազոտականորեն զբաղվել արձակով: 1911-ին աշխատանքի անցնելով Լոզանի հիվանդանոցներից մեկում՝ Սևակն առնչվեց մարդկային ճակատագրերի ողբերգությանը: Այդ ամենի արդյունքում սրելովեց «Բժշկին գիրքեն փրցված էջեր»-ը:

Բժշկի գործունեությունից բաղված կյանքի առարկայական պարկերները կմնային սոսկ պարկերներ, որոնք, զուր մարտցման առումով, այնքան էլ կարող էին եւ փախվորիչ չլինել, եթե Սևակը չունենար երեւոյթները ներկայացնելու ձիրք, փառանդ: Ն. Օշականի վկայությամբ Զովիցերիայից գրողի ոգեկոչած լեռնային փեսաբանները «նկարչական չէին... բայց փարօրեն կենդանի, իրավ»²: Եթե գրողն արդեն շարքան սեփական աշխարհայացքում ճշգրտած չլիներ, ապա դժվար կլիներ «փարօրեն կենդանի» պարկերներ ներկայացնելը:

Ակնհայտ է, որ այդ արձակն ավելի փիլիսոփայական խորհրդածությունների արդյունք է: Գրողը որոշակի պարկերների մեջ փորձում է հայտնաբերել ընդհանուրը, փեսականը, մեծ ժամանակին առնչվողը: Սա է պարսկաբանը, որ նրա ներկայացրած յուրաքանչյուր պարկերը դուրս է գալիս իր իսկ սահմանից, ոչ մի պարսկացի չի շրջանակում փակալանհարի ցավը կամ ողբերգությունը, այն շարունակվում է դրա սահմաններից դուրս, քանի որ խոսքը կյանքի իմաստի, դրա գաղտնիքի, խորհրդի մասին է: Այս իմաստով այդ պարկերները գեղարվեստական ընդհանրացումներ են:

Գրական բնագրի հուզականությունը եւ առհասարակ բարձր գեղարվեստականությունը ձեռք է բերվում ինչպես կառուցվածքի ինքնարիւթ ձևի միջոցով (որով աչքի են ընկնում Սևակի արձակ էջերը), նույնպես եւ բառի, նախադասության կամ լեզվական այլուայլ միջոցների փոփոխությամբ ու ոճական գործունեությամբ:

Բառապաշար: Ընթերցողի վրա զուր հուզական առումով մեծ ազդեցություն են

1 Տե՛ս «Արեւելեան մամուլ», Զմյուռնիա, 1907, հ. 26, էջ 640:

2 Յ. Օշական, Նամակաւորներ արեւմտահայ գրականութեան, հ. 9, Անթիլիաս, 1980, էջ 16:

թողնում «**փոխանցվող» բառերը**, դրանք մի պարբերությունից մյուսին անցնելիս խոսքը դարձնում են ավելի ամբողջական ու նաև ազդեցիկ, քանի որ իրականում բառի կրկնությամբ շեշտվում է ասելիքի այն իմաստը, որ կարևորում է գրողը: Միաժամանակ բառերի կրկնությունն ստեղծում է որոշակի մթնոլորտ, տրամադրություն:

Նարբեցողության հեղինակն սեփական մարդկային նկարագիրը կորցրած մարդու ներքին ապրումները, դառն տառապանքը ցույց տալու համար գրողը բառերի փոխանցման ուղիով ստեղծում է հիվանդի գրեթե անելանելիության հասած ծանր վիճակը:

«Ո՛չ, իր պատմածները ճիշտ չէին կրնար ըլլալ, եւ սակայն սուր ալ չէին անուր, քանի որ **այնքա՛ն տառապանք ու սարսափ կար իր խավար աչքերուն խորը:**

Ու **այնքան սարսափ ու տառապանք կար իր խավար աչքերուն խորը**, որ ան չէր նկարագրեր, այլ **կ՛ապրեր իր տառապանքը:**

Ան **կ՛ապրեր սարսափելի** մղձավանջի մը մեջ, բաց աչքով մղձավանջ մը որ **շաբաթն մը ի վեր** սկսած ու դեռ չէր ավարտած:

-Շաբաթն մը ի վեր ականջիս մեջ կը հայեցեմ, կը պոռան, կ'ուլան»³:

Ընդգծված բառերը խոսում են սարսափի ու տառապանքի տևական զգացողության մասին, որ ունի հիվանդը:

Իրականում այդ բառերը, ներկայացնելով հիվանդի հոգու քառասյին վիճակը, ընթերցողին փոխանցելով միեւնոյն տեղեկությունը, լրացուցիչ բառով, բառակապակցությամբ նորովի գնահատողական վերաբերմունքով հարստացնում են արդեն ասվածը: Այս դեպքում կարևորվում է երևույթի հանդեպ պատմող սուբյեկտի վերաբերմունքը եւ ոչ այնքան տեղեկությունը:

Ընդհանրապես **բառական կրկնությունները**՝ որպես շարահյուսական կարևոր միջոց, մեծ տեղ են գրավում Մեռլի արձակում: Քանի որ գրողը բազմիցս ընդգծում է այն միտքը, թե իր ներկայացրած պատկերները կյանքից փոխառված դեպքեր են, իրողություններ, հեղինակն նրա համար խիստ կարևոր է երևույթը եւ ոչ այնքան մատուցման ձևը, ապա սրանից հետևում է, որ առօրեական երևույթների շարքում բավականաչափ կարևոր է խոսակցական լեզվի կիրառությունը: Այստեղ շար են բառական կրկնության օրինակները, որի նպատակն այս կամ այն միտքն ավելի ցայտուն դարձնելն է: Բառերի կապակցությունների, առանձին դեպքերում նաև նախադասությունների կրկնությունը կարևոր իմաստային նշանակություն են ձևոք բերում. դրանք ուժեղացնում են հուզականությունը՝ որոշակիորեն նպաստելով եւ խոսքի ներքին ռիթմին, երաժշտականությանը եւ այլն:

«**Ծարավ մարդը**» պատմումում գրողը բավականաչափ գործադրել է բառական կրկնությունը՝ որպես երևույթը ներկայացնող կարևոր միջոց:

«Գավաթ մը գարեջուրի առջև ժամերով **նստեցավ: Նստեցավ** մի՛ս-միևակ, շիփ-շիպակ, փայտ կլլած մարդու մը պես: Պելխին **մե՛կ** մազը, ձեռքին **մե՛կ** մատը տեղ են չե-

3 Տե՛ս **Ռ. Մեռլ**, Երկեր, Երևան, 1985, էջ 299: Այսուհետ սույն գրքից իղումները՝ շարադրանքում:

բերաց: Իր գավաթ մը գարեջուրին մեջ **նայեցավ, նայեցավ, նայեցավ**, ծովերուն խորությունը հաշվող մարդու մը պես: Ու հեկո, առանց կաթիլ մ'անգամ քանելու իր շրթներուն (թերևս իր պելխերուն գինվորական շարքը չավերելու համար), ելավ գնաց» (325):

Կրկնվող բառերը շեշտում են այն ծանր ու փարօրինակ փրամադությունը, որ ապրում է անձանոթ հաճախորդը: Ակնհայտ է, որ այն ապրումներն ու զգացողությունները, որ պարտրել են նրան, դառնում են ընթերցողի հեկաբրեքության առարկան, թեև դրանց մասին ուղղակիորեն ոչինչ չի ասվում:

Սեռակին այս ամենը քիչ է թվում: Ընթերցողի հեկաբրեքությունը գրգռելու համար նա շարունակում է բառական կրկնությունների միջոցով սրելով ելի իշխող հերոսի համար մշտապես կրկնվող նույն իրադրությունների շարքը:

«Մյուս գիշեր քիչ մը ավելի կանուխեն գացի **նույն** գարեջրատունը: **Նույն** մարդը նորեն հոն էր, **նույն** աթոռին վրա նստած ու **նույն** խոժոռ պելխերուն երին ապաստանած: **Նորեն** իր բաժակ մը գարեջուրին **նայեցավ, նայեցավ, նայեցավ**: Ու հեկո, երբ բոլոր պղպջակները **մեկիկ-մեկիկ** ֆշրպացին ու սմբեցան եւ երբ բաժակին **պաղ-պաղ** քրքինքները փաթեցան ու հալեցան, նոր բաժակ մըն ալ ապսպրեց, **նայեցավ, նայեցավ, նայեցավ** ու ելավ գնաց:

Մյուս օր ու **մյուս օրերը ավելի ու ավելի** կանուխ գացի հոն, **ավելի** մոտիկ նստելու համար այս հիվանդոտ սիինքսին: Բայց միշտ **նույն** բանը միայն քսես» (325):

Կրկնվող բառերը սրելով են հերոսի համար մշտապես նույն իրադրության մեջ լինելու եւ նույն գործողությունն անշարժ դրության մեջ կատարելու պարկերների շարք: Բայց վերջին հաշվով այս ամենն սրանում է եւ հոգեբանական նշանակություն: Ոչ միայն պարմող հեղինակի, այլև հենց «հիվանդ սիինքսի» համար ակնհայտ է, որ նրա ճակատագրում որևէ լավ բան չի կատարվում, ամեն ինչ նույնն է: Նույնն էր երեկ, նույնն է այսօր, նույնն է լինելու եւ վաղը: Պարզ է, որ նա խորհում է իր ճակատագրի, անհերթելի հիվանդության մասին: Մարդ, որ փասք փարի շարունակ չի կարողանում ո՛չ ուրել եւ ո՛չ էլ խմել: Բայց այս ամենի անշարժությունը, արտաքուստ անվտանգությունը գգում է եւ հեղինակը, որ մշտապես անձանոթին գրնում է նույն իրադրության մեջ, նույն արձանացած դիրքով:

Գրողը բառային կրկնություններն օգտագործում է նաև իր հերոսին բնութագրելու համար: Ի՞նչն է պարճառն այս ամենի: Պարզվում է՝ մարդկային բնական կեցությունը կարող է խաթարվել, անբնականության չափ անհասկանալի գգուշավորությունից, որ հասնում է վախկոկության: Բայց եթե գրողը միայն արձանագրի այն, դա կլինի քիչ փափվորից: Բառի կրկնությունը շար բան դարձնում է հասկանալի: «**Վախկոկություն'ն մը, վախկոկություն'ն մը**, որուն նմանը ես չտեսա դեռ» (328):

Ծայրահեղության հասած գգուշավորությունը ծիծաղելիության հեկո նաև դրամատիկ զմի մեծ պաշար ունի իր մեջ: Սովորաբար գրողը բառային կրկնությունները գուցարդում է երևույթի ասփիճանավորման հեկո: Այս դեպքում գնալով փրամադրությունները թեժանում են, ասելիքը դառնում է ավելի փափվորից: «Օր մը իր գլխարկը պարահամար գեպին իյնալով՝ **մուշտակապար մաքներուն ծայրովը գայն բռնեց ու, մուկ մը**

բռնած փղու մը պես նողկալով, դեղարան գնաց, գլխարկը հականնխել տվավ, վճարեց, հիավնեցավ, նկտեց, նոր մը գնեց...»(328):

Բառային կրկնությունները գրողը դարձնում է հերոսի նկարագրի անբաժանելի մաս: Սեռակը դարապարտված մարդու նկարագրի մեջ փնտրում է ծիծաղելի և ոչ միայն:

«Ճա՛ր... ճա՛ր... ճա՛ր... ճաթելիք բան է այս մեկությունը, Տոբթյոր: **Ճը՛գ... ճը՛գ... ճը՛գ... ճգնավորները** աղեկ են, գոնե երբեմն մարապետի երես կը փսնեն... Այս **ճը՛գ... ճը՛գ... ճգնավորին** բաղդափությունը հաճախ կ'ուզար լեզվին ծայրը»(328):

Ընդգծված, կրկնվող բառերը ոչ այնքան վկայում են հերոսի ընդհափումներով խռոսելու, որքան ճիգով, մի կերպ ապրելու, գոյությունը քարշ փալու մասին, երբ մեկության բեռից, թվում է, հանկարծ կճաքի մեռակյացի սիրտը, որ չկարողացավ դուրս-ինչ օգտվել կյանքի բարիքներից, թեև մեծահարուստ էր, ամեն ինչ ուներ, իսկ իրականում ոչինչ չուներ:

Իր հերոսի՝ ջուրը խմելու, բայց դա անելու անհնարիությունը ու դրանից ծնված ներքին ցավը Սեռակը ներկայացնում է բառային կրկնությունների միջոցով: «Օր մը սափրիչին գացեր էի ածիլվելու, - կ'ըսեր, - երբ ան ոսկեգույն կոնքին մեջ պաղպաջուն **ջուրը** վզիս բռնեց ու շուրթներուս **այնքա՛ն մոտ** բերավ, **այնքա՛ն մոտ**, որ եթե չխպնեի՝ անասունի մը պես պիտի ծծեի այդ ամբողջ **ջուրը**»(329): Երկու անգամ կրկնվում է «ջուր» գոյականը, երկու անգամ էլ «այնքան» դերանունը: Թվում է՝ գրողը միևնույն նախադասության մեջ կարող էր և երկրորդ անգամ չկրկնել «ջուր» բառը, և դա քերականորեն սխալ չէր լինի: Բայց մեկ անգամ ես բերելով՝ գրողը ցույց է տալիս, որ հիվանդն անկասելի մղումով մշտապես կապված է ջրին ու եթե անկարող է խմել, ապա փորձում է բարձրաձայնել բառը՝ այն «ունենալու համար»: Իսկ դերանվան կրկնությունը վկայում է անասելի անհեթեթի ու ծանր իրադրությունը, որի մեջ ողջ կյանքում հայտնվել է ծարավ մարդը: Թ-ասով հեղուկն ըմպելու չափ մոտ է, բայց անհասանելի:

Բնականաբար գրողը երևույթները չի սահմանափակում կենցաղային մակարդակով: Այս ամենի պատճառը նա փնտրում է փվյալ իրադրությունից դուրս: Այսպես էլ բառական կրկնությունները վկայում են բնական ընթացքից շեղվելու և դրա արդյունքում աղճատված կյանքին հանգելու ընկալումների մասին: Նրա հայրը փառքներ շարունակ աջից ու ձախից աղքատների բերանից, բանվորների ձեռքից խլել է, «դիզեր ու դիզեր, որպեսզի օր մը **իր փղան ու իր փղուն փղաքները** առանց աշխատելու հա՛ց ունենան, փասը, հիսուն, հարյուր փարի...»

Եւ սակայն (դուք ի՛նչ կ'ուզեք ըսեք, ես կը հավաքամ գերագույն արդարության մը), **իր փղուն փղաքները** երբեք պիտի չծնեին ու **իր փղան** պիտի մեռներ անոթի...»(330):

Բնաձայնական բառեր: Ռուբեն Սեռակի արձակում կարևոր փուլ է գրավում ևս այն բառերը, որոնց հիմքում ընկած են ձայնները: Բնաձայնական բառերը գրողի համար դառնում են լավագույն միջոց՝ փվյալ երևույթը քիչ բառերի օգնությամբ փայլունիչ ներկայացնելու համար:

«...Ջգուշավոր հեռավորություն մը կ'ընկերեր՝ օդի հոսանքներուն չենթարկվելու համար, առանձին սեղան մը կը գափեր հուն ու... **չը՛խկ...** աթոռին վրա կը նստեր փոստակ մը ոսկորի պես»(326):

Ընդգծված բառը ոչ միայն լռության մեջ հնչող ձայնի արտահայտություն է, եւ կամ ուղղակի ձայն է, այլեւ բացահայտում է հերոսի ֆիզիկական վիճակը, հետևապես բառի իմաստային նշանակությունը ընդլայնվում է:

Թեև գրողը պատմում է կյանքի ծանր հարվածների փակ ընկած մարդկանց մասին, այսուհանդերձ կյանքի դրամատիկ պահերի մեջ անգամ գրնում է եւ կյանքի ծիծաղելի, կարակերգական կողմերը: Բնաձայնական բառերը օգնում են սրելով իրադրությունը կենդանացնելու, համընդհանուր լռության մեջ «կարեւոր» պահերն արձանագրելու համար: «Մեռելին նշան քուրքը» պատմումում հրավիրյալներն իրենց ձանձրույթը փարսերով համար փորձում են ոգեւարցությամբ գուշակել, թե ով պիտի այդ գիշեր մահանա: Օրիորդ Թամարան դաշնամուր է նվագում:

Նանկարծ՝

- **Թա՛ք, թա՛ք, թա՛ք,**- ձայն մը լսվեցավ:

- Դաշնա՛կն էր, հո՛վն էր, անձրե՛ւն էր, դո՛ւռն էր...

- Ոչ որ քեղեն երերաց:

- **Թա՛ք, թա՛ք, թա՛ք,**- կրկնեց ձայնը անգամ մըն ալ: Ու սանդուղներէն վեր ելլելու ձայն մը, փախարակամածին վրայէն քայլելու արձագանք մը հասավ մեր ականջներուն»(315):

Իրադրությունը ծիծաղելի է այն իմաստով, որ երկինք սավառնող երաժշտությունը հանկարծ ընդհատվում է կյանքի առանձին առարկան պարկերով, ոչ որ չի սպասում, բայց լսվում է դռան թակոց: Ընդհատվում է բարձրակարգ երաժշտությունը թակոցով, որը դառնում է սկիզբ նոր, թերեւս ավելի սուր զգացողությունների: Կասկած չկա, որ ինչ-որ մեկը բարձրանում է սանդուղքով: «Ուժգին հովի պես բան մը խուժեց սենյակէն ներս ու մարեց գարեջուրի շիշերուն մօմերը»: Նկրտ պիտի պարզվեր, որ վեր բարձրացողը ցրիչն է եղել:

Բնաձայնական այս բառերը, որ իրենց մեջ նաեւ հավելյալ իմաստ ունեն, կարելի է ասել բայական իմաստ, խոսքը դարձնում են ոչ միաշերտ:

Խոսքի մասերի ոճական կիրառություններ. Բազմիմաստ բայեր: Կարելի է առանձնացնել բայերի այնպիսի խումբ, որոնք կարեւոր քեր էն զբաղեցնում գրողի արձակում: Դրանք բազմիմաստ բայեր են, որոնք բառարանային իմաստից բացի ունեն եւ փոխաբերական իմաստ: Այս որակի շնորհիվ ընթերցողի երեւակայության մեջ մասնակիորեն եւ կամ լիարժեք կերպով սրելով ծվում է կերպար, այն դառնում է լրացուցիչ քեր դեկորություն՝ երևույթները լայն կապերի մեջ քերնելու համար:

«-Ես ռուս բարեկամ մը ունեի,- ըսավ,- առողջ եւ հսկա, գարեջուրի քակառի մը պես: Օր մը պէտք եղավ, որ բժշկական գործողության մը ենթարկվի, բայց անպարճառ ուզեց, որ իր դասընկերները **մարեցնէին** զինքը, բա՛ն սորվելու համար: «Չե՛ս վախճար» կը-սեինք մեր դանակները ցուցնելով: Իսկ ան՝ իբրեւ ամենքին պարասխան, ժպտելով կը-լորեր իր շէկ պէխերը: Մերկացուցինք, պառկեցուցինք, **մարեցուցինք**, հեկո կտրեցինք, մաքրեցինք ու կարեցինք: Ամեն ինչ հիանալի անցավ, այնքան հիանալի, որ վստահ էինք,

թե ա՛լ ցավ պիտի չգգար աղիքներում մեջ: Ըրինք այս ամենը, բայց... մեյ մըն ալ չկրցա՛նք արթնցնել...»(343):

Մարեկ բայը արևմտահայերենում ավելի շար գործածվող բայերից է, հանգցնել, անջարել իմաստն ունի, բայց քվյալ դեպքում այն ձեռք է բերում լրացուցիչ իմաստ՝ մարդու կյանքը հանգցնելու, կյանքի կրակը մարելու: Եւ կարելի է ասել, որ այս լրացուցիչ, փոխաբերական իմաստն ավելի կարևոր է ու պարկերավոր: Սեուկը չի ասում՝ մեռցրինք, այլ մարեցինք, որովհետև հիվանդն իրենց հարազատ մարդ է, որ սեփական ցանկությամբ սեփական կյանքը հանձնում է ընկերներին, որ նրանք որևէ բան սովորեն՝ հանուն մարդկության, հանուն գիտության: Իսկ արդյունքը՝ կանխարեսվածից վար է ու անհերթելի:

Տանձնեկ բայը բառարանային իմաստով միանգամայն հասկանալի, ընկալելի բառ է: Կարելի է հանձնել քաղաքը, բերդը, դիրքերը և այլն: Բայց ահա ինչպես է գրողը ներկայացնում իր հերոսուհու անել վիճակը այս բայի գործադրմամբ: «Ինձի պես նիհար, վրիպ, անարյուն էակ մը, առանց կանխագգուշական պարվերի մը, առանց բժշկական ծանոթության մը (դեռ 16 տարու էի այն արևնը) **հանձնեցին** տղերք ու հեռավոր մարդու մը ձեռքը, որ ուզածն ընրե ինձմով» (323):

Այսպեղ **հանձնեկ** բայը եթե որպես լրացում ընդունում է անձ ցույց քվոդին, ապա ներքուստ փոխում է բովանդակությունը, ավելի ճիշտ՝ հարստանում փոխաբերական իմաստով: Մարդն այդ միջավայրում դիպվում է որպես անշունչ առարկա, իր, որի կարծիքը ոչ ոք հաշվի չի առնում: Բայց դա քիչ է, քանի որ **հանձնեցին** բայը վկայում է, որ այստամենայնիվ դա եղել է բռնությամբ, հակառակ դեռահաս պարմանուհու կամքի: Ուրեմն՝ բայը ոչ միայն գործողություն է գրողի համար, այլև պարկեր է, որ ավելի հոգեբանական նշանակություն է ստանում:

Քանի որ Ռ. Սեուկի արձակն ու պոեզիան շար կողմերով լրացնում են միմյանց, եւ՝ մեկում, եւ՝ մյուսում բավականաչափ շար են կյանքի ու մահվան փոխհարաբերության հարցերը, ուստի գործածվող բայերը ձեռք են բերում լրացուցիչ իմաստ՝ ասելիքի տարողությունը վերաբարդելու համար:

«Ու ահա՛ վճռական ժամը, տառապանքի ու հույսի այն փոթորկա՛լի ժամը, ուր գավկի մը ծնունդը ու մոր մը մահը նժարին երկու աչքերին մեջ իրար **կկշռեն**, վարանոտ տառապանքներով...»(336):

Քիչ չեն և այն բայերը, որոնք քվյալ բառային համապարկերում գործածվում են անձի առման փոխարեն իրի անվան հետ: Այս դեպքում խոսքը դառնում է ավելի անմիջական ու տրամադրիչ, մանավանդ երբ խոսվում է այնպիսի երևույթների մասին, որոնք անմիջականորեն վերաբերում են բժշկի մասնագիտությանը:

«Առջի օր Ծաղկախարն ու Կեղծմաշկը **անձնապուր եղան**: Երեկ Կարադությունը **խելոքցավ**: Այսօր Ժանդարենդն ու Ֆրանկախորը **հաղթվելու վրա են**: Վաղը Թոթախին է **կարգը**...»(338):

Սեուկը խոսում է երևույթների մասին՝ որպես կենդանի մարդու կամ արարածների մասին: Դրանք մարդկության եթե ոչ հավիտենական, բայց և այնպես ուղեկիցներն են: Դրանց դեմ պայքարելն ամենօրյա պահանջ է, և մարդկությունն ինչ-որ ժամանակ անց

ստանում է իր հաղթանակները: Բայերի գործածության նման ձևը՝ ստորոգյալով անձնավորումը, խոսքը դարձնում է պարկերավոր ու ազդեցիկ:

Բայերի գործածության նման դեպքերը շատ են. «Թոքախոր թոքերեն **բարձրացեր**, կոկորդը **լեցուցեր**, ձայնը **կղպե՛ր էր...**»(340), «Գարնան գիշեր մը ծառերն ու ծաղիկները **խաբեցին** զիրենք. ինքզինքնին առողջ ու կայսրա՛ն կարծեցին. այդ երկու մահվան դարապարտվածները իրար ձուլվեցան. փարիկներն ի վեր գսպված սերը ահագին ուժով **պոռթկաց...**»(342):

Խաբեցին բայը ստանում է նոր, լրացուցիչ իմաստ: Բնության զարթոնքը, ծաղիկները «խաբեցին» սիրահարներին, քանի որ ամուսնությունը դառնալու էր նրանց վախճանը, իսկ բնությունը մոլորեցրեց նրանց, կործանումը դարձավ անխուսափելի: Իսկ «պոռթկալ»-ը վկայում էր փարիկներով գսպված, արգելված, բայց այլևս որևէ արգելք չհանդուրժող սիրո մասին, որ փլում է պարսկերենը՝ ինքնակործանման վախն անստեղծելով:

Նույն կերպ «Կռունկը» պարունում գրողը լրացուցիչ իմաստ է դնում բայերի մեջ: Նայրենիք վերադառնալու ճանապարհին, օտար հողում մեռնում է հայրենաբաղձ ուսանողը: Վերջին պահին ցանկանում է լսել «Կռունկը»: «Ու ինձի այնպես թվեցավ, որ իր հոգին հովացավ, զովացավ, լացավ...» (261): Կարոպից այրվող հոգին երգի հնչյունների ազդեցությամբ զովանում է, այնուհետև լաց է լինում՝ չգիտես հայրենիքի կարոպի, սևփական ճակատագրի կործանման, թե երգով իր վառվող հոգին մի պահ ապաքինողի պարբերականության համար: Ըստ երևույթին, այս բոլորը միասին: Բայերի լրացուցիչ իմաստները սրելով են ոչ միայն որոշակի պրամադրություն, այլև խիստ դրամատիկ իրադրություն, որից դուրս գալու ելքեր պարզապես գոյություն չունեն:

Մեռակը խոսքը փափառիչ ու ներագդուն դարձնելու համար գործածում է այնպիսի բայաձև, որպեսզի գործողության իմաստին զուգահեռ ի հայտ է գալիս երևույթն իր բնույթով ու նաև փոփոխությունը:

«-Աղջիկս,- ըսավ բժիշկը. դեռ իր բառերը ականջիս մեջ են՝ մահվան վճիռի մը պես ծանր.- աղջիկս, դուն դեռ թոքախորավոր չես, բայց եթե ամուսնանաս, պիտի **թոքախորավորվի** ու եթե գավակ մը բերես, պիտի մեռնիս...»(323):

Դժվար է ընդգծված բառի մեջ առաջնությունը փափ երևույթին և կամ գործողությանը: Դրանք միասնական են, բայց սա չի սպառում բառիմաստը, քանի որ այն նաև փոփոխության իմաստ ունի: Այն չի վերջակերպում երևույթը, և դա լրացուցիչ դրամատիզմ է հաղորդում բժշկի խոսքին:

«...Բոլոր աչքերու մեջ դյուրավ պիտի փնտրեիր արցունքի պես դողդոջուն բան մը, որ չէր սահեր, այլ **կը լճանար...**»(345): Այսպես ևս գործողությունը համագուգակվում է գոյականին և միաժամանակ արտահայտում է փոփոխության իմաստը:

Իհարկե, ավելի մեծաթիվ են այն բայերը, որոնք իրենց գործածությամբ մեծ հաճախականություն ունեն և դրանով իսկ համընդհանուր նշանակություն են դրսևորում: Այդ բայերը միայն խիստ որոշակի համարեքստում ձևք են բերում նոր բովանդակություն և դրանով իսկ ձևավորում, ամբողջացնում են որոշակի պրամադրություն:

Խնդալ բայը ամենահաճախակի գործածվող բառերից է և իր դրսևորմամբ, գույր

ոճական առումով, արևմտահայերենում չեզոք է: Բայց ահա ինչպես է այն գործածվում նախադասության մեջ՝ ձեռք բերելով հավելյալ իմաստ:

«Նոգեբանական ժպիտ մը չէր իրենը, այլ մարդակազմական: Անսրբագրելի, անսպառելի, սաղայելական ժպիտ մը, որ իր ամբողջ կյանքին մեջեն ու նույնիսկ գերեզմանին փակեն **պիտի խնդար** վիրաբույժներուն անպարտում անճարակության վրա» (349): Խոսք հիվանդի մասին է, որը բժշկական միջամտությունից հետո դեմքին մշրապես կրում է անսովոր անհասկանալի ու անսպառելի ժպիտ: Բայց սրանով ամեն ինչ չի ավարտվում, որովհետև խոսքը ձեռք է բերում նոր բովանդակություն. բժշկության ճիգերը հիվանդին բուժելու համար հաճախ անգործ ենունարկումներ են: Միջամտությունը կարող է աղարպել մարդկային նախնական կերպը՝ որքան էլ մեծ լինի բուժելու ցանկությունը: Ներեաբար՝ փվյալ դեպքում բժշկությունը պարտվել է, եւ դա հաստատագրված է հիվանդի սաղայելական ժպիտի մեջ, որ ընդունակ է նույնիսկ գերեզմանից **խնդալ** մարդկանց անճարակության վրա:

Նույն կերպ՝ ոճական առումով չեզոք բառ են **խոսել, հալեցնել** բայերը: Սեռակը կարողանում է դրանք նորովի հանդես բերել:

«Իր արյան մեջեն փասնըմնել խենթեր **կխոսեին**»(350): Եւ կամ՝ «Յերեկները, առավերնեն մինչև իրիկուն պարտուհանին առջեւը գամված, անցնող բոլոր զինվորներուն վրա սրտին եղերը **կհալեցնեին**»(351):

Դերանուններ: Իհարկե, միայն բայերի օգնությամբ չէ, որ գրողը հասնում է ընթերցողի վրա անհրաժեշտ ներգործության: Այս իմաստով կարևոր է դերանունների գործածությունը: Դրանք դառնում են խոսքը սեղմ ներկայացնելու միջոց: Դրանք հերոսին ներկայացնելու յուրօրինակ «նախաբանի» դեր են կատարում գրեթե ամեն մի պարբերության մեջ:

«Ու **ան** ինչ առյուծ, **ան** ինչ շքեղ անասուն, փռսիլք բա՛ն էր: Ժամադրավայրին վրա հեռուն արդեն որոշեցի **զինքը**: Եթե բյուրավոր բազմության մը մեջ ալ թաղեին **զայն**, դիպողին աչքը ամենեն առաջ ու առանց վարանումի, ուղղակի **իրեն** վրա պիտի իյնար»(252): «Ի՛նչ բան սրիպեր էր **այս** փիպանը Ասիո լեռներեն գաղթելու դեպի բաղաքակրթության **այս** կեդրոնները, որ կտրեր հպարտ անասունի **իր** նայվածքի մեջ»(253):

Ներագա շարադրանքում աստիճանաբար որոշակի է դառնում դերանունների «բովանդակությունը» բացահայտելու գործընթացը: Իրականում բերված օրինակներից առաջինը ոչ այնքան դառնում է պարմության սկիզբ, որքան վերջ: Նոտուներից այսպեղ է հասել առյուծի պես հպարտ, «շքեղ անասունի» կեցվածքով մեկը, որին հազարավոր մարդկանց բազմության մեջ կարելի է միանգամից գանազանել: Վերջում ոչ ոք չի կարողանում օգնել նրան: Նա հայտնվել է Երուսալյի կենտրոնում՝ ինչ-որ կերպ օգնություն ստանալու հույսով եւ չի ստանում այդ օգնությունը, քանի որ անհնար է հիվանդությունը բուժել: Այնպես որ իրականում ոչինչ չի փոխվում: Այդ իմաստով առաջին նախադասությունը «ավարտում» է պարմությունը: Գրողի համար այս հիմնական փրկելությունը բացահայտվում է նորանոր մանրամասներով: Առաջին գիծ է մղվում լրացուցիչ փրկելությունը՝ զգացական շեշտադրումներով: Պարզվում է՝ անբուժելի հիվանդությամբ

փառապում է ոչ միայն այս «Գողիաթը», այլև նրա գավակները: Ե՛ր հերոսի, ե՛ր հեղինակի համար կարևորվում է այս «երկրորդական» պարմությունը, ուր ավելի է շեշտվում ողբերգական կացությունը, որի մեջ հայտնվել են անմեղ երեխաները: Ներագա շաքարանքում գրողն աստիճանաբար բացահայտում է դերանուններով արտահայտված, սկզբում անծանոթ, այնուհետև արդեն ծանոթ ու ողբերգական մարդու կերպարը:

Ավելին, Սևակը դերանվան գործածությամբ խոսում է այնպիսի երևույթների մասին, որոնք անշոշափելի են, ավելի քնարական, լուրջ զգացումներ են պարունակում իրենց մեջ: «Նտարյաշը և թուխը» պարմվածքում գրողը հակադրում է երկու պարմություններ, որոնք սիրո մասին են, բայց բնույթով՝ խիստ փարբեր:

«Երբ գարեջուրին գավաթները պարավեցան, «կարգը իմն է,- ըսավ Ժիպ,- կը պարվիր իմ ձեզի լուրջուն և լռություն, որովհետև իմ պարմությունս փխուր պարմություն մըն է» (360):

Այսպես, առաջին անգամ հանդես բերելով հերոսին, փառվ նրա անունը՝ գրողը հաջորդ պարբերության մեջ այս անգամ բացահայտում է հայտնի գոյականի /Ժիպ/ հիմնական որակները: Այդ փեղեկությունը մանրամասնվում, բացահայտվում է երկրորդական փեղեկությամբ, ինչն ավելի կարևոր է գուր հուզական առումով: Ընդ որում, այս մեկնաբանություն-փեղեկությունը դառնում է ավելի կարևոր՝ առաջինի համեմատությամբ: «Ժիպ ուսանողներու այն դասակարգին կը պարկաներ, որոնք ապահովաբար մարդկության ամենեն երջանիկ մասը կը կազմեն: Բը ընկերներեն ոչ ոք գիտեր ճշիվ, թե երբե՞ն ի վեր սկսած էր իր ուսումը, իսկ թե երբ պիտի ավարտեր իր շրջանը, այս հարցը կրնար հեղափոխություն պարճառել ամենուն, բացի իրմեն» (360):

Երկրորդ պարմության մեջ երևույթները ճիշտ հակառակ ընթացքն ունեն: Տրվում է հիմնական փեղեկությունը.

«Մտիկ ըրեր իմ պարմությանս,- ըսավ Նրանը.- շաք պա՛րզ է իմ պարմությունս ու շա՛ք միամիտ» (362): Այս նախադասությունը, բոլորովին հակառակ իմաստով, բացահայտվում է ողջ պարմության ընթացքում: Եթե առաջին պարմության մեջ միանգամից ընթերցողին հայտնի է դառնում հերոսուհու անունը, ապա այստեղ անորոշ դերանունների գործադրմամբ սրելովում է խորհրդավոր անծանոթուհու կերպարը:

«Երբեմն սակայն դիմացի փան պարուհանը կը բացվեր լոկի, այն ալիքն ևս կը նշմարելի սև շուք մը, անշարժ ու խորհրդավոր: Այդ շուքը ա՛լ կը փնտրելի ամեն գիշեր, չէի գիտեր, թե ո՞վ էր ան, բայց արդեն ևս համակրած էի իրեն: Ու խոր հաճույք մը կզգար հոգիս, երբ դեմ դեմի, իրար կը դիպնեինք անշարժ, մինչդեռ գիշերը կը հառաջանար ու քաղաքիս փողոցի լույսերը կը մարելին վարագույրներուն ետևին:

Ո՞վ էր այս անծանոթը, ո՞վ կրնար ըլլալ» (362):

Ղերանունը որոշակիորեն փարանաջարկված է հերոսուհուց և նախորդում է նրա անվան ի հայտ գալուն: Այս հանգամանքը լրացուցիչ հեղափոխություն է առաջ բերում: Այդ զգացումն այնքան նուրբ է և անշոշափելի, որ թվում է՝ անվան հիշարարկումը կարող էր խաթարել այդ գեղեցկությունը: Մենք ոչինչ չգիտենք նրա մասին, թերևս ակնհայտ է միայն նրա սեռը, ոչինչ ավելի: Իսկ այնուհետև իրար հետևից, աստիճանաբար ավելի

ու ավելի որոշակիանում են հերոսուհու արարաբին գծերը, անմիջական բնավորությունը, այնուհետև՝ անուրը, եւ ի վերջո՝ նրա ողջ մարդկային նկարագիրը: Միայն մի պահ, անցողակի նա հանդիպում է իր սիրած փղամարդուն եւ շրպապ հեռանում քաղաքից: «Շա՛ր փոքր էր Ֆաննի՝ այդքան բուռն կերպով սիրելու համար...» (363):

Նախադասություններ: Խոսքը փալավորիչ, անմիջական դարձնելու եւ միաժամանակ առանց ավելորդ բառագործածության, գեղարվեստական պարկերների սրելոծմանը մեծ չափով նպաստում է եւ նախադասությունների կառույցը:

Որքան էլ անմիջական ու փալավորիչ, այսուհանդերձ Սեուկը չի նախընտրում պարզ նախադասությունները: Եթե անգամ լրացումները կարող էին ինչ-որ կերպ լրացնել ասելիքը, բայց դրանք ինչ-որ պահի կարող են եւ բացակայել, գրողը նախընտրում է բայի կրկնությունը, որ ամեն անգամ թվում է՝ փոխում է բովանդակությունը, քանի որ ենթական ամեն անգամ նորովի է բացահայտում սրելոծված կացությունը:

«Չմեռնելու համար» պատումը մեր գրականության մեջ Միամանթյի մասին գրված բացառիկ էջերից մեկն է, որտեղ դրսևորվել են նախադասության կառույցի՝ Սեուկի գրելակերպին բնորոշ օրինակներ:

«**Հոն երգ չկա, ծիծաղ չկա, հոն խոսք չկա, հապճեպ չկա**» (306): Այս բարդ նախադասության մեջ ընդամենը փասք բառերից երկուսն են լրացում, ընդ որում՝ կրկնվող /հոն/: Սյուրբոյալը կրկնվում է չորս անգամ: Մնում են չորս ենթակաները՝ երգ, ծիծաղ, խոսք, հապճեպ: Վեց բառ է գործածված փոխաբերելու: Գրողը կարող էր դրանք այլ բառերով փոխարինել, բայց չէր հասնի այն փալավորությանը, որին հասել է: Նույնիսկ թվում է, որ ինչ-որ պահի նրա համար կարևորվում է ոչ թե ասելիքը, այլ սրելոծված փրամադրությունը, խոսքի ներքին ռիթմը: Անգամ կարելի է բերված օրինակը հարել եւ գրել չափածոյի տեսքով, դրանից ոչինչ չի փոխվի: Դմնան նույն փրամադրությունը, նույն ռիթմը եւ այլն: Դա վկայությունն է այն բանի, որ գրողը առանց ածականների, լրացուցիչ բնութագրումների հասնում է որոշակի ներգործության բառերի կրկնության, դրանք շեշտվելու ճանապարհով:

Անվանական անդեմ նախադասություններ. գերազանցապես հագեցած են հուզականությամբ եւ արարահայտվում են հարույկ հնչերանգով: «Անվանական անդեմ նախադասությունները ծառայում են մարքերի արագ հաղորդումների, ժամանակների, պարկերների ու տեսիլների արագ փոփոխումներն արարահայտելու համար եւ առաջ են բերում ընդհարավոր ոճ»⁴: Դժվար է ասել, թե ինչ փալավորություն կարող էին գործել պարկերները, եթե գրողն անվանական անդեմ նախադասությունները փոխարիներ այլ կառուցվածքի նախադասություններով: Ամեն դեպքում նման կառույցի նախադասությունները, բացառելով «մանրամասնությունները», անտեսելով ոչ կարևորն ու երկրորդականը, ընտրելով ամենակարևորն ու ազդեցիկը, սրելոծում են լայնահուն անձնական դրամայի ու ողբերգության ջրնդհարվող պարկերների շարք, որի մեջ այնքան մեծ է Միամանթյի սերը իր հայրենիքի, ծնողների, հարազատների ու բանաված հայրենիքի հանդեպ:

4 Տե՛ս , **Պ. Պողոսյան**, Խոսքի մշակույթի եւ ոճագիտության հիմունքներ, Երևան, 1990, էջ 352:

«Մնարին վերել, ճերմակ թուղթի մը վրա անուն մը, անդունդ մը... Այրոմ Յարճանյան:

Նեռն, շա՛ր հեռուն, ծերունի հայր մը, դողդոջուն մայր մը ու բույրիկներ թռչուններու պես ճըլվըլուն:

Ավելի հեռուն, արյունի փակ մշուշի մը մեջ, հայրենի լեռները, մայրենի երգիքները, ահեղավագ Եփրատը:

Ու այս բոլորին վրա ու բոլորին շուրջ, սահմանագլուխի շղթաները, կապարե դուռները ու ամբողջ համիպյան սարսափը...»(307):

Խոսքն անմիջական դարձնելու նպատակով գրողն օգտագործում է եւ **միավորյալ նախադասություններ**. դրանք կարող են լինել ենթակայի եւ սպորոգյալների գործածություն, եւ՝ ենթակաների ու սպորոգյալի համադրումներ: Դրանք առաջին հերթին ասելիքը փափվորիչ, ներագդուն դարձնելու նպատակ են հետապնդում: Չեն բացառվում եւ այն դեպքերը, երբ միավորյալ նախադասությունները կարող են համադրվել անվանական ու բայական անդամ նախադասությունների հետ:

«Սակայն Կենդը կը բարձրանար, կը բարձրանար: Շրթները կը դեղնեին, կը բարակնային, կը փրփրեին»(308):

«Ու գերեզմաններ, ու գանկեր, ու գանգակներ, որ կը դողանջեն, ու պափանքներ առագաստներու պես բաց, ու փոթորիկ, ու կտրահարում, ու անտառներ ոտքի, ու դեղին հողի անձրևում...»(308):

Պարզ երկկազմ նախադասություններ գրեթե չկան: Երկրորդական անդամներ ունեցող նախադասությունները շատ են, լրացումները իրենց քանակով կարող են նախադասության մեջ փափանկվել մեկից հինգի:

«Առանց այս բժշկական բացատրության, դժվարին պիտի ըլլար ըմբռնել այդ արյունի, նոճիի, արշալույսի ու փոթորկի առեղծվածը»(308): Բազմակի ենթակաների, սպորոգյալների կամ երկրորդական անդամների գործածության պարագայում հաճախ են օգտագործում միավորիչ շաղկապներ, մասնավորապես **«ու»**-ն: Դրա օրինակները կային վերը բերված նախադասությունների մեջ: Դրա գործածությունը նաև երևույթները թվարկելու, որոշակի փարածական պարկերներ ստեղծելու՝ գրողի միտումի մասին է խոսում:

«Ու կիտսեր, ու կիտեղար, ու կկափակեր: Կնկարագրեր Կովկասն ու Ամերիկան, Փարիզն ու Պերլինը, Արարափն ու Նիակարան»(310):

Ասույթներ: Բանի որ Ռ. Սևակը հաճախ խոսում բժշկության մասին, եւ իր ասածները փորձում է հիմնավորել եւ անցյալի օրինակներով, ուստի քիչ է առանձին փիլիսոփաների, գրողների, նշանավոր մարդկանց ասույթների գործածությունը խոսքում: Ասույթները վերին աստիճանի խիտ բովանդակություն ու սեղմ արտահայտման ձև ունեն, որոնք խորացնում են ասելիքը եւ միաժամանակ խոսքը չեն ծանրաբեռնում լրացուցիչ պարմություններով կամ մեկնաբանությամբ: Կարելի է ասել, որ ասույթները շարահյուսական կառույցի մեջ են մտնում առանց որևէ կապակցման միջոցի, միաժամանակ դրանք ունենում են առանձին հնչերանգ եւ երկու դադարներ՝ ասույթի սկզբում եւ վեր-

ջում: Դա, իհարկե, շարահյուսական կառույցը բաժանում է առանձին հարվածների: Այդ դադարները՝ մի դեպքում բարձր, մի դեպքում՝ ցածր հնչերանգներով, խոսքի ընդհանուր կառույցում սրելով են լարված հնչերանգ, կշռույթ, որ խոսքը դարձնում է ոչ միօրինակ և՛ արամադրության, և՛ հնչերանգի առումով:

«Ան պիտի իրականացնե բանասրելո՞ծին երագը. «ծնիլ, սիրել, մեռնիլ...»(320):

«Տիշե՛ Սպարթացի մոր խոսքը. «վահանովդ կամ վահանի՞դ վրա»(338):

«Գաղիերեն առած մը կըսե. «Խենթի մը համար լավագույն բանը կատարյալ խենթ ըլլալն է»(352):

Մեական ասույթը կարող է այնպես ներհյուսել խոսքին, որ վերը նկարված հնչերանգի բարձրացումը մեջբերման սկզբում կարող է եւ փնդի չունենալ: Դա միայն մեկ բացարձակություն ունի: Գրողի խոսքի արամադրությունը, ասելիքը, հուզական ներգործությունը այնքան ուժեղ է, որ ասույթը նրա համար անհրաժեշտ է ոչ թե սեփական ասելիքը հարստացնելու համար, այլ սեփական ապրումների, մտքի ընթացքը ասույթով լրացնելու համար: Այս դեպքում նախադասության արամադրական շեշտը, հիմնական ասելիքը հեղինակային խոսքն է եւ ոչ մեջբերված, «լրացուցիչ» խոսքը. «Ու սերը, որուն համար Սողոմոն «Մահվան չափ գորավոր է» կըսե, առույտուրի մը չափ խախտուր եղավ. որովհետեւ՝ օրենքը, մեզ միացնելու ժամանակ, բաժանելու պայմաններն ալ կը մարմնավորէ...»(266): Ակնհայտ է, որ հեղինակի համար Սողոմոնի ասածն այնքան էլ ճշմարիտ չէ, նրա համար ակնհայտ է մեկ այլ ճշմարտություն, որ գծել է կյանքը: Գեղեցիկ խոսել դեռնու չի նշանակում ճիշտ խոսել, փաստերը բոլորովին հակառակն են ապացուցում:

Ելնելով վերոշարադրյալից՝ կարող ենք ասել, որ գրողն ընթերցողի վրա հուզական ներգործության առաջին հերթին հասնում է իր պատմումների կառուցվածքային յուրահարկությունների միջոցով: Դա գերազանցապես ձևավորվում է հաղորդման միավորների այնպիսի զուգորդմամբ եւ՝ փոխադասին, եւ՝ բառային մակարդակներում, որոնք դառնում են հիմնական փնդելությունը նորովի բովանդակավորող բաղադրիչներ: